

河南戏曲是“戏曲”的
重要发祥地，研究中原戏
曲，当从中原开始。这里，
有五种戏各种体制的戏
种，有六十多个剧团，每
百人中即有一名专业演
员……

河南戏曲史论文集

马紫晨 著

中州古籍出版社



马紫展 河南省戏剧研究所副研究馆员。笔名甦柳。河北省冀县人。1933年10月出生于河南省彰德县。1949年7月参加工作。四十年来一直坚持民族民间音乐的收集整理,一直坚持文学艺术创作,一直坚持戏曲、曲艺、音乐、舞蹈、美术、杂技和各类民间艺术的考论,一直坚持对大文化群体的宏观战略研究及追踪考察。在小说、戏剧、散文、诗歌和报告文学等方面均有作品问世;而学术著作尤丰,涉及门类相当宽广,包括人文历史、方志学、民俗学、医学等在内,总量约计四百余万言。现为:中国戏曲学会理事,中国曲艺家协会理事,中华梨园学研究会特邀理事,中国音乐家协会河南分会理事,中国民俗学会会员,中国俗文学学会会员,河南省戏曲音乐协会常务理事,河南省戏曲学会副会长,河南省曲艺学研究会副会长,河南省杂技美学学会常务副会长,并担任《中国戏曲志》编委、河南卷第一副主编。

《中国文学家辞典》、《中国艺术家辞典》、《中国当代文艺家名录》、《中国当代文学、艺术、新闻人才传集》均有传。

序

古今学者，孰不以“为伊消得人憔悴”之挚爱深情于学问乎？大凡做学问者，孰又不以毕生之精力于笔耕乎？马紫晨先生潜心于艺术研究，自甘清苦，奋力笔耕，凡四十年。先生志趣之广泛、知识之渊博、见解之独到，令吾折服，剧界同仁每以“杂家”、“学究”誉之，非妄言也。

《河南戏曲史论文集》共收录紫晨君戏曲论文十有五篇，论及范围涉及戏曲文学、戏曲音乐、戏曲表演、戏曲流派，以及观众学、社会学诸多方位；上自北宋，下迄当今，纵向千载，蔚成大观；且言多有据，论辄成理，皆为有感而发者也。

一说之立，难哉！书中各说作者虽力图言而有旨，论而有据，仍属一家之言，无可厚非也；然先生写作前之广泛调查，立论时之旁徵博引，

虽不敢谓之博大精深，其素材亦为极难得之“凤毛麟角”，君若一读，即谓吾言之不虚也。

本书稿杀青之日，恰逢紫晨先生从事艺术研究四十年之际，以此著为始，可见先生做学问之功力日臻成熟，其造诣逾加深远矣。值此书稿付梓之时，余祝愿老友万仞山头，再快捷足，攀登高峰之最！是为序。

傅 纯 嘏

己巳年仲夏之日

目 录

序言

河南——戏曲之乡·····	(1)
河南剧种兴衰四百年·····	(5)
宋、金、元时期的河南戏曲·····	(9)
明、清、民国时期的河南戏曲·····	(27)
河南梆子概述(节录)·····	(48)
五十年来的河南梆子	
建国以后的河南梆子	
河南梆子存在问题的商榷	
豫剧源流辨析·····	(79)
释名	
溯源	
循流	
辨腔	
从豫梆的发展脉络谈到“豫东调”·····	(130)
豫剧五大名旦的唱腔艺术风格·····	(148)
豫剧的唱功和唱法·····	(159)
豫剧流水板式外延·····	(163)
豫剧兴盛原由试探·····	(171)
曲剧本源核证·····	(179)
概略	
本源	
曲考	

词格

腔体

河南曲子戏及其前身与兄弟乐种的关系.....	(250)
水词、戏串的艺术价值.....	(264)
地方戏的命运应由农民裁定(节录).....	(348)
后记.....	(365)

河南——戏曲之乡

河南，素称“戏曲之乡”，为什么？理由有十条：

一、戏曲起源早

从记载看，夏启时中原已有优伶出现。两汉和隋唐，洛阳均是“百戏”活动的中心。而有关“兰陵王”、“踏摇娘”和“参军戏”的出土文物又不绝如缕。再，“诸宫调”创始于开封；《目连救母》搬演于开封；北宋杂剧则形成于开封。这一切足可说明：中国戏曲之主根在中州及其附近地区。

二、戏曲品种丰

诸宫调、金院本、元杂剧之后，根据有关记述和各种野史、笔记、小说、诗文等提供的线索，四百年间曾先后在河南境内存在或流行过的各类剧种大约有78个。其中戏曲剧种共67个，其它剧种11个。

三、戏曲队伍大

1954年，河南共有专业表演艺术团体215个；三十年后的1984年，增至277个。约占全国剧团总数的九分之一以上。数量居全国各省之首。至于农村的业余演出组织，从建国以来，历年统计则从未低于五千个。正所谓“处处梆子响，夜夜弦歌声”。现在河南每27.4万人便拥有一个专业表演艺术团体；一般县份大多存在并活动着四、五十或二、三十个农村剧团。数量更居全国各省

之冠。

四、从业人员广

1956年，河南专业演职员是14,727人，1980年为19,956人，二十四年净增五千余人。而参加演出活动的业余演员，更高达二十万人以上。三者相加，这支二十二万人的戏曲大军，便成为中州六千五百万农民文化生活的主要支柱；并在千百年中对本省乃至我国人民群众审美观念的形成，起着重要的作用。现在，河南每四千二百人中即有一名职业演员；每三百五十人中即有一名业余演员。其影响实不能低估。

五、剧种发展快

初解放时，河南只有八个剧种在勉强维持演出。经过挖掘、抢救和大力扶持，至1956年第一届戏曲会演时已迅速增至三十一个剧种。1980年统计为三十五个，其中有专业剧团的共二十三个剧种，占全国剧种总数的十分之一强。发展最快的是豫剧、曲剧、四平调。以豫剧为例，1980年剧团总数为221个，比京剧剧团少八个。至1984年已超京剧三十一个团，而跃居全国第一大剧种。河南曲剧从1926年正式登台算起，不过短短六十年，已拥有58个专业团体，在全国盈盈三百余个剧种群里，位列第十名。虽比黄梅戏少三个团，但流行面积却多三个省。

六、流行面积阔

考之各剧种；传唱最炽、习演最烈的，二百五十年前首推昆弋，一百五十年前继之以罗戏，五十年前京剧遍被。在那以后代之而起的，可能便是居于“九州之中”、“声韵通于全国”的豫剧了。中州韵、中州语、中州调，不仅易学、易懂，且易习、易传。不象南方某些剧种那样，非本地人、本地话便极难掌握，有

的剧种恐怕连善于学唱的相声演员也不大敢问津。原因是音调悬殊，语言距离太大。这一点在客观上影响了这些剧种在更大范围内的流行。而豫剧则不同。1936年它的流行面积尚自局限在一百个县的范围内，不过半个世纪，便迅速扩进到包括青海、西藏、贵州、新疆、台湾、黑龙江等边远地区在内的十六个省份了。其发展速度之快、之猛，竟超过了我国戏曲史上的任何一个剧种。

七、成才幅度宽

由于上述优势，不仅本省戏曲人才成长迅速，即外省籍的优秀豫剧演员也大批涌现。尽人皆知，老一代著名豫剧演员中，以黄儒秀、于锡堂、王润枝、赵义庭为代表，属山东籍的豫剧演员如李文知、马金凤、崔兰田、孙月娥、韦玉香、杨启超等，对河南梆子的表演艺术均曾做出了一定贡献。继起的包素花、任秀霞、陈玉凤、筱桂兰等，也都是山东籍豫剧演员中的卓有成就者。再有湖北籍的刘孝堂、夏大标、江苏籍的燕守立、王晓楼，安徽籍的关仲翔、张福兰等；特别是陕西籍的陈素真，三十年代号称“豫剧皇后”在戏曲界更享有极高声誉。晚近和年轻一代的著名演员中，如河北籍的关灵凤、赵金声、张月荣、彭素珍、孙连久、马风云等，虽为自幼离乡，寄籍幽燕。但王爱焕、朱雪琴、胡小凤、池海连等人，却纯属河北水土养大的了。还有安徽籍的陈炳钦、郑连馨，王艳玲、唐凤英，江苏籍的诸婉君、赵燕萍、满秋梅，湖北籍的李喜华，山西籍的王改英，上海籍的李广海，浙江籍的周祥等，都是外省籍投身豫剧行列的优秀人才，或后起之秀。尤其值得一提的是台湾飞马豫剧团的主演王海玲，从未喝过一口黄河水，现在也竟能成为唱做念打兼擅兼优的出色演员。

八、艺教事业兴

河南省热心戏曲教育的活动家，代有传承。唐宋以后，“家

班”即很发达；明清以来，“窝班”兴起，仅同治·封丘县清河集人许老六（1869—1927）于光绪、民国间即兴办了八科。三十年代雄踞开封剧坛的名伶，如李剑云、阎彩云、陈玉亭、王金玉等，大都是其入室弟子。民国以后，不少县市乃有戏剧学校之兴办，如开封、安阳等地民间举办之戏校，便曾培养出不少名流。1956年我省建立第一座中专级戏曲学校。之后各地、市、县为立足于自培，又群相仿效，截至1985年止，已先后成立起各类戏校37所。至于县以下乡办、村办及个人办的各类小型戏校，更多达五百余所。

九、经济效益高

河南的戏曲团体与各兄弟省相比，演出场次最多、上座率最高、经济收入支出的“自给率”也最好。如豫剧，自给率为69.7%。曲剧，自给率为83.6%；四平调，自给率为85.1%。外省的戏曲团体，自给率则一般浮动在30—60%之间。而本省的京剧、话剧和歌舞，其演出自给率却长期徘徊在27%以下，个别的竟低达4%。办得好的林县豫剧一团，演员平均月工资近二百元；洛阳市和临汝县的曲剧团，年均个人收入曾接近二千元。很明显，本乡本土的剧种与西方引进或外地流入的新兴或古老的艺术品种相比，其优势是十分明显的。

十、演出场所多

我国演出场地最早出现的，便是东汉时建于洛阳城西的“平乐观”。这个剧场专供宫廷使用。到隋大业年间，洛阳城门外划定的剧场，绵延八里，所谓“三百里皆来观”，则可以想象其规模之大。而民间之有剧场，见于记载的便是开封相国寺的“勾栏”（瓦舍、瓦肆）。截至清末民初，河南各类舞楼戏台，尚保存有一万余座，经过战争、“文革”和“破四旧”等灾难，现在

全省戏楼尚存大约已不足八百之数。这些戏楼中有不少座建筑是十分壮观的，象社旗县山陕庙的“悬鉴楼”；周口、洛阳、和禹县神垕等地的戏楼，不仅有大量木雕、石雕足资欣赏，而其建筑艺术水平也是有很高研究价值的。

1986年仲春

河南剧种兴衰四百年

河南素称戏曲之乡，举凡昆弋花雅无不从中州大地的土壤中汲取滋养。远的不谈，仅从明·万历十年(1582)算起，四百年来先后曾在河南境内流行过的剧种(不包括话剧、歌舞剧、杂技、马戏、木偶戏、皮影戏、相声剧等)就有将近七十个。即：

弋阳腔(高腔)、青阳腔(徽池调)、昆山腔(昆曲)、傩戏、陇西腔(秦腔、西戏)、二簧梆子(十字调)、乱弹(蒲州梆子、蒲剧、山陕梆子)、同州梆子、干梆戏(梆子秧腔)、卷戏(小喷呐)、罗罗腔(罗戏)、青戏(腔戏)、中州调(弦索腔、河南调)、梁山调、大弦戏(弦子戏)、柳枝腔(百调子、柳子戏、柳梆)、大笛嗡(大笛戏)、郎当腔(缸调)、秧歌戏(扬高戏)、汴梁腔(土梆戏)、河南梆子(河南讴、高调、豫剧)、巫娘腔(姑娘腔)、京腔(反调、高阳腔)、卫腔(卫调)、大油梆(大梆戏、大平调)、怀调(怀梆、海神戏)、汉调(汉二簧、汉剧)、宜黄戏、土二簧(靠山簧)、岗梆(枣梆、上党梆子)、越调(月调)、锣鼓杂戏(围鼓戏、锣鼓饶钹戏)、南阳调(西调、南阳梆子、宛梆)、勾调(一勾勾、勾腔、河西梆)、嗨子戏、汤阴秧歌戏、光山花鼓、随县花鼓、鄆阳花鼓、豫东花鼓、豫北花鼓、豫西花鼓、丁香(灶戏)、二架弦、落子腔(安阳腔、乐腔)、四股弦、五调腔(四大扇、五腔调)、老调(丝弦老调)、山东梆子(山东讴)、山西梆子(晋剧)、弥猴戏(迷胡)、道情戏、蛤蟆嗡、京梆(河北梆子)、拉魂腔(柳琴戏、肘姑子)、京戏(二簧)、川剧、曲剧、四平调、坠

子戏、楚剧、评剧（唐山落子）、黄梅戏、越剧、清音戏、坠琴剧、鼓儿哼戏等。这许多剧种，有的是土生土长，有的是外地流入；有的是两者结合，有的是解之成双；有的是隐而复起，有的是一蹶不振；有的是方兴未艾，有的是自生自灭。各有所长，各有所短；出没无定，进退有成；蜕变留痕，兴衰有因；脉络明显，规律可寻。治戏曲史者，自应溯源追根，以为当今发展戏剧艺术之借鉴。

“适乎世界之潮流，合乎人群之需要”——孙中山讲的是政党、政策、政治。如果移之戏曲，是不是也完全适用呢？答复是肯定的。

一个剧种（包括内容与形式、艺术与技巧），如果固步自封，而不作经常性的“推陈出新”，那么它就会蜕化、衰亡，直至被新兴的艺术品种取而代之。究其原因正在于它不能适乎时代之潮流，合乎群众之需要。试以河南剧种的兴衰变迁史实为例，尽管约有将近七十个剧种曾先后流行于这个区域，但却没有一个剧种能够长期传唱而风行不衰；相反，其艺术势力的消长，在每一个具体的历史时期都是有所变化的。如果把这四百年划分为七个阶段的话，那么在每一个阶段最盛行的三大剧种则如下述：

1582——1652（七十年）：弋阳腔、青阳腔、昆山腔；

1652——1732（八十年）：罗罗腔、青戏、秦腔；

1732——1802（七十年）：梆子腔、罗戏、卷戏；

1802——1852（五十年）：梆戏、罗戏、乱弹；

1852——1912（六十年）：梆戏、罗戏、二簧；

1912——1942（三十年）：梆戏、越调、罗戏；

1942——1982（四十年）：豫剧、曲剧、越调。

它们之间的兴衰交替，实际上是一种艺术上的竞争。总观戏剧发展史，一个剧种的自生自灭，并非不可能。前述近七十个剧种中，四百年来大约有十六个已经完全亡佚了，有十七个溶化、掺

合了，十九个削弱了，十五个退出了……而能从小到大、从弱到强、兴盛发展了的只有五个，（其中最主要的是豫剧和曲剧）。这说明：决不能形而上学地把问题看绝对化——排除一切依附条件而认为它绝对不会消亡或注定要消亡，这两种说法都是不科学的。戏曲剧种的兴衰，关键在于从事戏曲工作的人用什么态度去对待它，一切都离不开具体的时间、地点和条件。须知，任何一种艺术形式都在不断的发展之中，这是它内在的重要规律之一。如果我们硬要把它看作是凝固和僵化的，用一种保守的或粗暴的态度去对待它，那么它就可能消灭；反之，如果我们采取积极的正确的态度，认真地研究并遵循其艺术规律进行不断的改革，使之紧紧跟上时代的脚步，适应新的观众的新的思想感情及新的审美观念、艺术趣味，那么它就会不断地注入新鲜血液，永葆艺术青春，不断兴盛与发展。

1982年盛夏

宋、金、元时期的河南戏曲

后周·显德七年（960）“陈桥兵变”，赵匡胤把中国的政治、经济和文化中心，由洛阳搬到了开封。在此之前，虽有战国时的魏，五代时的后梁、后晋、后汉、后周等先后在此建都，但残唐四朝合计才41年，并未真正扎下根来。到北宋立国，经167年的营建，汴京终于成为“高栋照通衢”、“繁华冠九州”、城周50里，人口140余万的世界最大城市。同时，随着农业生产的恢复，手工业也得到了高度的发展。特别是水道运输，“唯汴水横亘中间，首承大河，漕引江湖，利尽南海，半天下之财赋，并三泽之百货”（见《宋史·河渠志》），造成了关内市场的发达，富商大贾的集聚，海外贸易的兴起，都市消费的膨胀。这许多因素的出现，又必然地引起了市民力量的壮大，和他们对文化娱乐生活需求的不断增加。而传统文化的积淀，以及劳动人民从各方面所创造的艺术成果，居于这样一种适宜的环境之中，也势将得到最好的扩展机会。

宋太祖·建隆二年（961），“驸马都尉高怀德以节制领睢阳（今商丘）岁久，性颇奢靡，而洞晓音律，故声伎之妙，冠于当时，法部中精绝者殆不过之。宋城南抵汴梁五里，有东西二桥，舟车相会，民居繁夥，倡优杂户厥类亦众，然率多鄙俚，为高之伶人所轻诮，每宴饮乐作，必效其朴野之态，以为戏玩，谓之‘河市乐’，迄今俳优常有此戏。”（见《王文正笔录》）这是赵匡胤登基第二年的事，说明这些皇戚贵族们立足未稳，已经蓄养“家班”开始享乐了。他们认为河市乐人“鄙俚”，而讥笑其

粗犷的表演。宋·王巩《闻见近录》载：“南京（指商丘）去汴河五里河次为之河市。五代国初，官府罕至，舟车所聚，四方商贾孔道也，其盛非宋州比。凡郡有宴设，必召河市乐人。故至今俳优曰河市乐人者，由此也。”从“轻消”或“必召”，看来仍归以俗胜雅，民间伎艺由“打野呵”式的露天演出而进入“郡城”（汴梁）的勾栏瓦舍，为商贾、市民乃至上层社会服务，终于普及。

据《宋史》：“国初因五代之旧，以大梁为东京开封府，洛阳为西京河南府，后以太祖旧藩归德军在宋州（今商丘），改宋州为应天府，至是建为南京……仁宗·庆历二年（1042）五月，以大名府为北京”。这是讲北宋进入第四代皇帝时，东西南北四京中的三京已在中州，大名（北京）虽属河北，但也近在咫尺，离豫境不过20公里。由此而知当时河南在全国的重要地位。

宋代的教坊，有乐工370人。虽也设大曲、清曲、龟兹、鼓笛四部以掌管雅乐、宴乐、清乐与散乐，此外尚有钧容直和云韶班等，但各种乐舞机构的规模已远非唐代可比。为此，当举行某种朝会、大典时往往需要到民间找一些“踏鼓人”，临时参加演出，谓之“和顾”。后来由于实际情况的变化，“四部”又为一种新的组织形式所代替，即按乐工各自的所长编为“三部”、“十色”。“三部”是：笙箫部、大鼓部、杖鼓部；“十色”为：参军色、杂剧色、舞旋色、头管色、龙笛色、笙色、方响色、箏色、琵琶色、歌板色。“钧容直”初名“引龙直”，始建于太平兴国三年（978），是军队里由擅长音乐的士兵所组成，主要演奏大曲、龟兹、鼓笛等部的乐曲，还能演出皮影戏。南宋高宗·绍兴五年（1135）前后，抗金名将岳飞率军以桐柏县毛集石门沟为要塞，多次出击信阳以阻止金兵南下。时由汴京随军而来的皮影戏，仍称“钧容直”，但南阳一带则称“东京调”。不过整个来看，到北宋末年，随着民间各类新兴艺术品种的兴起，以及“瓦

子”的大量兴建，“教坊”及“钧容直”等这类官办的乐舞机构，事实上已渐趋衰落了。十月十日“天宁节”是宋徽宗的生日，宫廷里开始出现了由勾栏艺人所表演的杂剧。

另外，“钧容”、“云韶”和“东西班”等部里也有杂剧演员，如陈旸《乐书》所载：“圣朝欢乐：鼓吹杂剧员四十二，云韶部杂剧员二十四，钧容部杂剧员四十，亦一时之制也。”足证，“杂剧”在整个演出活动中已取得了相当的地位。

“云韶部”：谓“黄门乐也。开宝中（968—976年）平岭表，择广州内臣之聪警者得八十人，命于教坊习乐艺，赐名箫韶部。雍熙初（984年），改曰云韶。……杂剧用傀儡，后不复补。”（见《宋史·乐志》）。

傀儡，即“窟儡子”，包括木偶戏和皮影戏两大类。其起源甚早，《列子》志偃师刻木人事，或系寓言。但《通典》所记：“窟儡子，作偶人以戏，善歌舞，本丧家乐也。汉末始用之嘉会。”其说本于应劭《风俗通》，则汉时有此戏当不谬也。唐之傀儡，亦演故事，但真正成为—种大众化的娱乐形式，则盛于北宋。《东京梦华录》中提到的杖头傀儡、悬丝傀儡、药法傀儡、药傀儡和水傀儡等几个品种，延续近千年而踪迹犹存。1976年在济源县勋掌村出土的宋代三彩瓷枕，其所绘也正是当时的偶戏图像；而焦作、博爱一带生产的“药发”傀儡，于清末民初时曾远销西北各省区；内黄县楚旺集至今仍演出着的“繁阳彩阁”，则正是古宋“肉傀儡”的再现。可以说，中华人民共和国建国以后，除“水傀儡”尚未找到形踪以外，其它几类全部存在。

皮影戏：主要是影人与屏幕制作大小及声腔唱调的区分。她也是北宋期间演出至为活跃的主要艺术品种之一。其记载始见于宋·张耒《明道杂志》：“京师有富家子……好看影戏，每弄至斩关羽，辄为之泣下。”又宋·高承《事物纪原》：仁宗时，“市人有能谈三国事者，或采其说，加缘饰以影人，始为魏、蜀、吴